Rok I. Warszawa, 1 listopada 1908 r. № 3.



Młoda Muzyka

DWUTYGODNIK MUZYCZNO-LITERACKI

Redaktor i wyd. **Roman Chojnacki.** Kierownik literacki **Stefan Gacki.**

TREŚĆ NUMERU.

PRENUMERATA:

W Warszawie: rocznie 2 rb. 40 kop.;
„ półrocznie 1 rb. 50 kop.

W kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.;
„ „ „ półrocznie 2 rb.

Numer pojedynczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

Wspomnienia historyczne.

1	listopada	1825	r. założenie kamienia węgielnego pod Teatr Wielki w Warszawie.
„	„	1860	otwarcie Konserwatorjum Sterna w Berlinie.
„	„	1895	um. Al. Zarzycki.
„	„	1801	ur. się Bellini.
4	„	1841	ur. się Karol Tausig.
„	„	1847	um. Feliks Mendelsohn-Bartholdy.
„	„	1860	ur. się St. Niewiadomski.
5	„	1891	otwarcie Filharmonji Warszawskiej.
„	„	1893	um. Piotr Czajkowski.
6	„	1859	ur. się Paderewski.
7	„	1898	zatwierdzono ustawę „Łódzkiego Tow. Muz.“.
13	„	1867	um. Rossini.
14	„	1875	otwarcie Węgierskiej Akademji Muz.
15	„	1880	zawiązanie Lutni Lwowskiej (początkowo Lwowski chór męski).
„	„	1906	pierwsze przedstawienie „Wyroku“ Noskowskiego.
„	„	1787	um. Gluck.

Odpowiedzi Redakcji.

P. A. Wielhorski w Kijowie. Za słowa uznania „serdeczne dzięki”. O nadsyłanie wiadomości dotyczących ruchu muzycznego, prosimy bardzo.

P.p. Hacki, Gębicki i Ahasver. Wiersze Sz. panów drukowane nie będą. Rękopisy do zwrotu.

P. Mieczysław Karłowicz, w Zakopanem. Za słowa uznania ślemy gorące podziękowanie.

= *Sprostowanie.* W artykule „Symfonja Patetyczna Czajkowskiego” (Nr. 2 z dnia 15/X) wkradły się następujące błędy: w wierszu 6 zamiast „analogję”, czytać należy „analizę” W wierszu 10 zamiast: *po 18 taktowym wstępie, utrzymanym w niskim rejestrze orkiestry, następuje krótki temat i t. d.*, powinno być: *w 18 taktowym wstępie i t. d.*, **zjawia się** *krótki temat* Str. 12 wiersz 16, zamiast: *Teraz dopiero mamy zakończenie tematu*, powinno być: *Teraz dopiero mamy temat zakończenia albo coda.*

Następny numer „Młodej Muzyki” zawierać będzie między innemi pracę Ad. Chybińskiego „Henryk Opieński jako pieśniarz”.

Rok I. Warszawa, 1 listopada 1908 r. № 3.



O Subjektywizmie w muzyce.

PRZEZ D-RA SCHMIDTA.

Tłumaczyła z niemieckiego H. Łopuska.

Swoboda wyrazu muzycznego należy do kwestji, które, przechodząc z pokolenia w pokolenie powoli a niepowstrzymanie nabierają coraz innego znaczenia, przynajmniej od czasu, gdy zaczęto uprawiać muzykę wielogłosową, a mowa dźwięków przestała być uważaną jedynie za spotęgowaną deklamację. Wtedy, naturalnie, swoboda wyrazu muzycznego (o ile wogóle istniała) musiała mieć bardzo ciasne granice. Dosyć trudu już sprawiała sama konieczność przyzwyczajenia się do przyjmowania i dokładnego zrozumienia bardziej złożonych wrażeń słuchowych. Z biegiem stuleci pokonanie technicznych trudności gry zbiorowej pozwoliło rozwinąć się coraz większej jednolitości zrozumienia danego dzieła przez współwykonawców, a co za tem idzie intrepretacji w dzisiejszem słowa tego znaczeniu. Im doskonalszą stawała się technika, tem swobodniej, niczem nieskrępowane mogło się rozwijać uczucie czyli wyraz muzyczny.

W muzyce kameralnej do interpretacji danego utworu wystarczała duchowa wyższość prowadzącego współwykonawcy; dla całych mas chóru lub orkiestry potrzeba było wcielenia jednolitej woli w jednostce, stojącej poza temi masami. W ten sposób dyrygent wzniósł się ponad techniczne funkcje „wybijacza taktu“, jakim był pierwotnie, do godności jednostki samowładnej interpretatora danego dzieła sztuki muzycznej. Stosunek jego względem zadań muzyki wykonawczej zbliżał się *tem bardziej* do tegoż stosunku wirtuoza, polegającego tylko na swoich siłach, im większe postępy zaznaczała sztuka odtwórcza w rozwoju swobody muzycznego wyrazu.

W dalszym ciągu same przez się na jaw występują dwa przeciwieństwa. Twórca, wypowiadając najbardziej zróżniczkowane i najnamiętniejsze uczucia, które rozwój jego sztuki pozwalał wcielić w formy muzyczne, musiał wynaleźć możliwie jasne i zdecydowane określenia dla swoich celów. Wykonawca zaś stara się ze swej strony te oznaczenia dopełnić podług swoich poglądów, aby spotęgować żywość i bezpośredniość momentu odtwórczego. Jasnem jest, że te dążenia kompozytora i wykonowcy mają znaczenie zamienne, dopełniają się wzajem. O ile w grę wchodzą różnice smaku, uzdolnienia i temperamentu, odtwarzających artystów, rozróżniamy w sposobie wykonywania objektywne lub subjektywne ujęcie dzieła. Przeciwko pedantycznym „tłumaczom znaków" występują coraz częściej i śmielej muzycy, którzy uznają mniejszą lub większą swobodę w zrozumieniu nietylko swoich dzieł lecz i dzieł innych twórców.

Ostatnie półtora wieku było właśnie widownią takiego ścierania się zdań. Te czasy dopiero ujrzały w rozkwicie publiczne koncertowanie i nowoczcsne wirtuozowstwo, i to, co dotąd było w ukryciu, rozwinęło się i ogarnęło wszystkie dziedziny.

Najwięcej podniety do muzyki instrumentalnej dawała szkoła Manheim'u. Ona to właściwie przygotowała grunt dla muzyki orkiestrowej. Romantykom: Berliozowi, Wagnerowi i Lisztowi zawdzięczamy osiągnięcie celów, o których dawniej nie marzyliśmy. Ostatnie czasy stwierdziły w przekonaniu, że każdy krok postępu w muzyce opiera się na spotęgowanem i wysubtelnionem zindywidualizowaniu sztuki.

Subjektywizm panuje wszechwładnie w królestwie muzyki; jakżeby mógł nie święcić tryumfu wtedy, gdy przejawia się w tej dziedzinie? W muzyce przychodzi mu to stosunkowo najłatwiej, to też czyni to bezustannie w sposób, który wstrząsa u podstaw tradycją, a rozważnym, ostrożnym współczesnym muzykom często każe zdumiewać się i troskać.

Nie mówię tutaj o samowoli i wybrykach błyskotliwych, próżnych wirtuozów. To jest rozdział stanowiący sam w sobie całość.

Prawie, że więcej jeszcze gniewa, gdy ze wszech miar poważni ludzie, jako dyrygenci na czele orkiestry, nadają odtwarzanym przez się, ogólnie znanym dziełom wielkich mistrzów zbyt osobiste piętno, a przez to i grze orkiestrowej, temu najmłodszemu i najwznioślejszemu kwiatowi nowoczesnej kultury muzycznej rysy dekadentyzmu w sztuce. Nie mozna powiedzieć, ażeby to pochodziło zawsze z wygórowanej ambicji, z chęci służenia tylko miłości własnej. Niestety, w wielu wypadkach idzie tu o prawdziwie szczere przekonania artystyczne. Tem gorzej! zwodnicze przykłady przytępiły poczucie granicy między dozwolonem a niedozwolonem i tłum zawsze skłania się ku sensacyjności i pozie artystycznej.

Wszyscy zgadzamy się, że najsumienniejsze stosowanie się do przepisanych znaków ekspresyjnych jeszcze nic nie daje. Takie wykonanie nazywamy akademickiem. Pozostawia nas ono obojętnymi, wreszcie nudzi nas. Wymagamy i mamy prawo wymagać od dyrygenta temperamentu i indywidualności, chcemy, aby jego interpretacja nosiła na sobie pewne piętno jego ducha.. Czasy objektywizmu w odtwarzaniu poprostu nieodpowiedniego i odbierającego zupełnie cechy indywidualności minęły już bezpowrotnie. To, co dawniej wydało się zbliżonem do ideału, teraz wywarłoby odtrącająco suche i czcze wrażenie. W miarę postępowania rozwoju, zużyła się drażliwość naszych nerwów. Starzy bywalcy koncertów berlińskiej „Hofkapelli" mieli poczęści sposobność obserwowania tej zmiany na wielce pouczającym przykładzie. Ci ludzie mogą jeszcze gorszyć się z powodu samowolnych

wybryków takiego Ryszarda Straussa, ale zarazem nie dałyby im już estetycznego zadowolenia te dawne koncerty, na których stary Taubert prowadził orkiestrę zwrócony do niej plecami, rysując w powietrzu z dworskim spokojem i dystynkcją rytmiczne figury.

Powstaje zatem pytanie, jak daleko można iść w danym kierunku. aby nie wpaść w niebezpieczeństwo przesady? Gdzie jest granica swobody subjektywizmu, a gdzie się zaczyna to, co niedozwolone? Kto rozpatruje rzecz bez uprzedzeń, ten musi przyznać, że trudno jest przeprowadzić taką granicę, a wogóle nie można tu sformułować żadnego prawidła Jest to zrozumianem, gdyż ta kwestja zanadto wkracza w życie sztuki i zwykle pojawia się dopiero w konkretnych wypadkach.

Wysuwanie swojej indywidualności na plan pierwszy zamiast tej danego twórcy, ignorowanie jasnych przejawów jego woli, trzeba z zasady uznać za brak pietyzmu. Ale przecież w każdej chwili może się zjawić wielki artysta. utwierdzić regułę przez jeszcze jeden wyjątek, i pomimo wszystkich wątpliwości z naszej strony pociągnąć nas do uznania jego wyłącznie zrozumienia. Czegóż nie przyjmowano od Bülova! W rzeczywistości udaje się to tylko wtedy, gdy takie subjektywne pojęcie ma w sobie coś przekonywającego. Ale czyż zdolność słuchacza do przekonywania się nie jest także rzeczą czysto subjektywną? Pewna linja wytyczna da się jednak zawsze przeprowadzić. Przykłady to wyjaśnią. Celowe oświetlanie szczegółów, wydobywanie współrzędnych głosów, kokietowanie zapomocą t. zw „luftpauz“, odstępstwa od temp i skłonność do przyśpieszania każdego *forte* i ociągania się przy *piano*—są już manierą, zasługującą na zwalczanie nawet wtedy, gdy do niej ucieka się sławny dyrygent I naodwrót: zdarza się, że jakaś intuicyjna natura stara się z innej strony oświetlić ducha danego dzieła. Wtedy nie chodzi już o blichtr i powierzchowne zalety. To może nas dziwić, ale powinniśmy te dążenia szanować i bynajmniej nie ignorować. Albo nawet takie tempo jest przecież kwestją osobistego odczucia. Właściwie niema absolutnie dobrego oznaczenia miary czasu i można tu korzystać z pewnej dowolności, naturalnie w granicach, zakreślonych przez charakter danego dzieła. Ale jeżeli, naprzykład, ktoś nie umie nagiąć swojej indywidualności do „Bohaterskiej“—symfonji Beethovena inaczej, jak zmieniając tempo pierwszej części conajmniej dwanaście razy — ten składa wystarczający dowód, aby go uznać za niepowołanego do interpretowania Beethovena.

Streśćmy się: subjektywnie zabarwiony sposób odtwarzania jest w muzyce historyczną koniecznością, skutkiem skrystalizowanego rozwoju, który doprowadził do zindywidualizowania uczucia. Ten prąd dojrzał szczególniej w sztuce XIX-go stulecia i doszedł do najbardziej błyskotliwych przejawów. Bez zaprzeczenia ta indywidualizacja uczucia u swojego szczytu wytwarza niebezpieczeństwo, zagrażające nawet najwybitniejszym muzykom. Samowola, pogoń za nowością, kapryśne wysuwanie własnego „ja“, są tanimi efektami, które o tyle tylko prowadzą do jedynie upragnionego celu — t. j. do należytego wyrazu muzycznego w odtworzeniu w myśl twórcy, o ile i szkolno-pedantyczny objektywizm, trzymający się litery, a nie ducha dzieła.

Ten umiar artystyczny, sprawiający, że subjektywizm odtwórcy służy ku dopełnieniu określeń zamiarów twórcy, nie da się teoretycznie sformułować. Gdzie jednak prawdziwie artystyczna kultura łączy się z poczuciem odpowiedzialności i pietyzmem dla dzieła sztuki, tam będzie owa subtelna linja zarówno zachowaną w interpretacji, jak i odczutą przez słuchacza.

GRZEGORZ FITELBERG.

(Ciąg dalszy.)

Nim zastanowimy się nad kompozycjami Fitelberga, pragnę dać w przybliżeniu charakterystykę tego artysty, jako kapelmistrza. Miałem w r. 1906 i 1907 sposobność czterokrotnego widzenia Fitelberga na czele najznakomitszej orkiestry z istniejących: mianowicie Filharmonji berlińskiej — dobrze znanej Warszawie z jej występów pod dyrekcją Nikischa. Dla publiczności muzykalnej wystarczy „oglądanie" (biorące często górę nad.. słuchaniem) dyrygenta, gdy dyryguje koncertem. Muzyk jednak osądzi jego wartość przy prowadzeniu prób. Tam, przy korektach, pokazuje się i wiedza i wartość pojmowania.

Gdybym chciał „reklamować" Fitelberga — co wobec pochwał, jakiemi obdarzył go najgenjalniejszy współczesny kompozytor, Ryszard Strauss, byłoby zbyteczne — mógłbym przytoczyć głosy krytyki berlińskiej. Czynię to tylko dlatego, że: 1) zazdrosne muzykanty i Beckmessery nie dopuściły do opublikowania tychże, zwłaszcza w Warszawskich pismach aby nie dać publiczności do poznania, że posiada muzyka polska dyrygenta miary europejskiej i że 2) publiczność, bałamucona kłamliwemi reporterskiemi wzmiankami z epoki Fil Rajchmanji, nie dowierza nawet tym wiadomościom, dotyczącym czynów naszych kompozytorów, które znalazły w istocie uznanie wielkie, czy bardzo wielkie w prasie zagranicznej. Zwrócić należy jeszcze uwagę na to, że nasza prasa, udzielając publiczności owe „głosy zagranicy" o polskich artystach bądź wybitnych, bądź będących jeszcze „prawie-artystami", podaje zazwyczaj tylko *słowa* pochwały. A więc: pan Bobkowski odegrał dobrze i z wprawą uwerturę z „Marty", p. Fitelberg zadyrygował dobrze i z wprawą „Symfonją domową" Ryszarda Straussa. Czyli że wszyscy są równi jako artyści i co do wiedzy i co do talentu, wszystko więc jedno, czy ktoś zadyryguje najtrudniejszym utworem orkiestrowym, czy zagra mazurka Chopina. Nieuświadomiona publiczność nie umie czynić różnicy. A przytem te poczciwe „kłamstwa", popełniane z życzliwości fałszywie pojętej, lub entuzjazm, zacierający granice między prawdą a nieprawdą. Już Juljan Klaczko wyśmiewał te komedje reporterskie. „Do jakiego przerażającego stopnia doszło to prawdziwe „delirium artisticum" — pisze Klaczko, — o tem się każdy przekona, co choć pobieżnie rzuci okiem na obecne piśmiennictwo krajowe. Dzienniki nasze, warszawskie szczególniej, przepełnione są artykułami, rozprawami i korespondencjami o sztuce. Rzec można, że żadne „ut" piersiowe nie wyleci z jakiegobądź śpiewającego gardła na świecie, aby o tem natychmiast, wszem wobec i każdemu z osobna, nie donosiły nasze pisma. Każdą po warszawskim lub żytomierskim horyzoncie przemykającą się, a zazwyczaj już spadającą, zagraniczną gwiazdę, muzykalną, czy teatralną, poprzedza u nas wielki ogon gęsich piór, które ostrzą ciekawość i łechtają nerwy zapału." Widzimy więc, jak rządy p. Rajchmana znalazły proroka w osobie znakomitego estetyka polskiego, który już tak bardzo dawno skreślił swe słowa. W parze z tem idzie zamilczanie zasług artystów, których jakaś klika reporterska nie może z *osobistych* powodów darzyć „sympatją". Wiemy, że wszelkie zamilczanie, popełniane świadomie, równa się kłamstwu; tę samą bowiem szkodę przynosi, co to ostatnie.

Jak zatem prasa berlińska zachowała się wobec kapelmistrzowskich czynów Fitelberga? Niech się dowie o tem nasza publiczność z łamów „Młodej Muzyki",

skoro nie mogła się dowiedzieć od tych, którzy mienią się być pośrednikami między publicznością a sztuką i t. d.

Zważmy przedewszystkiem, że Fitelberg, znany w Berlinie z koncertów polskich, dyrygowanych przez się, dyrygowal czterema Straussowskimi koncertami w czasie, gdy uchwalono w Niemczech represje przeciw Polakom; zważmy dalej, że dyrygował niemal wyłącznie najtrudniejszemi dziełami R. Straussa, na jakie rzadko porywają się nawet rutynowani dyrygenci; dość wymienić „Don Quixote'a“, „Sinfonia domestica“, „Życie bohatera“, „Zaratustrę“... A więc prasa berlińska podnosiła *doskonalą znajomość najtrudniejszych z istniejących partytur* („eine zuverlässige Kenntnis der gewürzten Partituren“: „Das deutsche Volksblatt“ z 23 grudnia 1906 r.; „er beherscht die schwierigen Partituren“: „National-Zeitung“ z 23 grudnia 1906 r.; „er übersah Partitur und Orchester mit geübtem Blick und holte aus den Werken heraus. was nur möglieh war“). To panowanie nad partyturami dało mu możność *opanowania orkiestry*, złożonej, jak wiadomo, z najpierwszorzędniejszych muzyków. Krytyk dziennika „Die Post“ pisze (23 grudnia 1906 r.): Herr Fitelberg zeichte sich übrigens vollständig als *Herr des Orchesters*, als sicherer Führer durch die Partitur“. Panowanie nad najtrudniejszemi partyturami i taką orkiestrą, przyzwyczajoną do Nikischów, Straussów, Mottl'ów i innych potentatów dyrygowania, dało Fitelbergowi *pewność siebie i spokój*. Jest to *jednogłośna* pochwała całej berlinskiej prasy. Wystarczy przytoczyć kilka głosów: „Er führt sicher und gemessen den Taktstock, gibt ruhige Zeichen“ („Das deutsche Blatt“ z 23 grudnia 1906 r.); „Herr F. leitete die Werke mit Sicherheit, äusserlich gab er sich einfach und natürlich („Vossische Zeitung“, 23 grud. 1906 r.); „Als Orchesterleiter zeigte F. Ruhe und Besonnenheit“ („Deutscher Reichsanzeiger“, z 3 kwietnia 1906 r.); „Rühmenswert war die ruhig sichere Art seines Dirigirens“ („Allgemeine Musikzeitung“, z 6 kwietnia 1906 r.): „Musik“ zaś nazywa spokój dyrygowania Fitelberga „eine unerschütterliche Ruhe“; „Nationalzeitung“ z 17 lutego 1907 r. podnosi „Ruhe und Umsicht“; „Deitscher Reichsanzeiger“ z 3 kwietnia 1906 r. — „Ruhe und Besonnenheit“. Ta pewność siebie i spokój wraz z *energją*, podkreślaną słusznie przez krytyka dziennika „Die Post“ (z 30 kwietnia 1906 r.), nie byłyby niczem niezwykłem: wynikiem ich byłaby poprawność, która wprawdzie i pewnym „mistrzom“ czasem się udaje, o ile jej nie udaremni otyła obojętność, galwanizowana rzadko chęcią „pokazania się“. I *temperament* nie jest jeszcze jedną z większych zalet Fitelberga. Wszak na temperament stać i pruskich „Dirigirhuzarów“, machających batutą niby... pałką rutynowanego tamburmajora. Jest to zaledwie przyprawa do innej ważniejszej i dla wzorowego dyrygenta niezbędnej rzeczy: **trafności** *zrozumienia* dyrygowanego *utworu* — nie co do jego własności formalnych, gdyż brak tego równałby się malowaniu obrazu bez znajomości harmonji barw i formy—lecz trafnego zrozumienia tempa i dynamiki w najdrobniejszych szczegółach. Fitelberg posiada tę zaletę w niezmiernie wysokim stopniu. Dlatego krytyk pisma „Vossische Zeitung“ (z 3 kwietnia 1906 r.) zwie go: „feine fühliger Dirigent“, „Nationalzeitung“ (z tego samego dnia) podnosi wielką staranność („grosse Umsicht und Sorgsamkeit“); toż samo pismo z dnia 17 lutego 1907 r chwali „feinstes Verständnis“ („najsubtelniejsze zrozumienie“) dzieł, dyrygowanych przez naszego artystę. To samo i „Berliner Börsencourrier“ (z 21 grudnia 1906 r.).

O ile zdołałem przekonać się, Fitelberg nie znosi efekciarstwa w wykonywaniu; a więc nie znajdziemy u niego jaskrawości w podkreślaniu partji, należących do instrumentów blaszanych, nie znajdziemy oślepiających kontrastów dynamicznych i przesady w pianissimach i fortissimach. Wszystko nosi na sobie cechy

miary artystycznej i obmyślenia harmonji dynamicznej. I dlatego właśnie „Allgemeine Musikzeitung" podnosi jako jedną z największych zalet Fitelberga: „eine *verständnisvolle* Leitung" (25 grudnia 1906 r.). To samo pisze „Börsencourrier" (z 21 grudnia 1906 r.) i inne.

Fitelberg, jako dyrygent, posiada jedną ważną zaletę, która należy dziś do rzadkości: mianowicie *objektywność* względem dzieła przez się dyrygowanego. Ileż dziś nawet wybitnych kapelmistrzów daje się unosić temperamentowi lub źle pojmowanym prawom indywidualności! Ale objektywności nie należy mieszać z chłodem. Jeśli zaś objektywność połączy się ze spokojem i równocześnie z zapałem, jeśli przytem sumienność i zrozumienie *) partytury nie usuwają się na plan drugi— wtedy w wykonaniu „wszystko osiąga swoje znaczenie właściwe i zupełne", jak się wyraził o dyrekcji Fitelberga krytyk czasopisma „Die Post" (z 24 grud. 1906 r.). Objektywność ta, która jest właściwą naszemu artyście, nie odebrała mu możności wielkiego zapału artystycznego, czyli przejęcia się duchową treścią dyrygowanego dzieła. To też „Nationalzeitung" porównała entuzjastycznie jego zapał z „krzesaniem iskier" (p. nr. z 21 lutego 1907 r.).

Nic też dziwnego, że Fitelberg wzbudził zapał w publiczności berlińskiej. Nie jest to bynajmniej przesada. Wszak wystarczy przytoczyć głosy tejże samej hakatystycznej a rozwydrzonej (ciągłem słuchaniem najdoskonalszych orkiestr i dyrygentów) prasy berlińskiej: „Vossische Zeitung" (z 23 drudnia 1906 r.) wyraża „Anerkennung" (uznanie), „Das kleine Journal" (z 18 lutego 1907 r.) świadczy o „lebhafte Ehrungen" (ożywione uznanie zaszczytne), „Nationalzeitung" (z 3 kwiet. 1906 r.) świadczy o „wielkiem powodzeniu", „Die Post" (z 23 grudnia 1906 r.) stwierdza „den stürmischen Beifall für den Dirigenten" („burzliwą owację dla dyrygenta"), korespondent znanego pisma „Leipziger Tageblatt" (luty 1907 r.) pisze: „Pan Fitelberg dokonał z orkiestrą filharmoniczną czynów niezrównanych" („Herr F. und das philharmonische Orchester leisteten Unvergleichliches").

Tyle prasa niemiecka, która też *jednogłośnie* zaznacza *wielką powagę*, z jaką Fitelberg przystępuje do każdego dzieła.

Nie sądzę jednak, aby te uwagi i cytaty dały naszej, nie dość jeszcze wyszkolonej w sądzeniu dyrygentów, publiczności zupełną możność zdania sobie sprawy z jego niepospolitych i zarazem wybitnych zalet kapelmistrzowskich. Należy widzieć -- nie! należy ze skupieniem słuchać jego czynów artystycznych, których Warszawa będzie wkrótce świadkiem.

Na zakończenie tego rozdziału niech mi będzie wolno załączyć kilka uwag ogólnych, dotyczących dyrygenta i jego zadania. Są to uwagi nie nowe, ale u nas nieznane niemal, wskutek tego publiczność jest „nieuświadomiona" należycie i wysnuwa najfałszywsze wnioski.

A więc przedewszystkiem nie należy sądzić, że muzyk, posiadający wiedzę muzyczną, lub będący wybitnym nawet kompozytorem, musi być już przez to samo dobrym dyrygentem. Dar dyrygowania jest *wrodzony;* nabytym może być tylko do pewnego stopnia. Dlatego często kompozytor, dyrygujący własnem dziełem, nie zdoła przedstawić wszystkich jego piękności, gdy tymczasem urodzony dyrygent jest w stanie to uczynić. Nie należy jednakże *rutyny* dyrygowania identyfikować

---

*) Warszawa miała sposobność przekonania się o sumienności Fitelberga z okazji wystawienia „Salome" — Straussa. Znał on doskonale partyturę tej najtrudniejszej z oper i mógł był dyrygować bez zarzutu, lecz, nie mając danej ilości prób, zrzekł się tego wątpliwego zaszczytu. Zaleta ta zowie się prawością artystyczną.

z wrodzoną *zdolnością* kapelmistrzowską. Rutyner dojdzie do pewnego stopnia dobroci, nigdy jednak poza nią. Rutyner bowiem tkwi w samej „poprawności", która dopiero jest pierwszym stopniem do doskonałości. Często pod dyrekcją rutynowanego kapelmistrza orkiestra gra lepiej, t. j. poprawniej, niż pod kierunkiem mniej rutynowanego a więcej natchnionego dyrygenta. Rutynista trzyma się „*litery*", obdarzony zaś zdolnościami kapelmistrzowskiemi muzyk, daje „*ducha*".

Berlioz w uzupełnieniu swej „Instrumentacji" pisze: „Dyrygent orkiestrowy musi *patrzeć* i *słuchać*, musi być zręcznym i energicznym, musi znać własność i objętość instrumentów i być wyćwiczonym w czytaniu partytury; oprócz swego szczególnego uzdolnienia... musi posiadać jeszcze inne, niemożliwe niemal do zdefiniowania zalety, bez których nie może istnieć ów niewidomy związek między nim a orkiestrą, ani nie jest możliwą rzeczą przenoszenie własnych uczuć na nią, bez czego wreszcie nie istnieje moc panowania i świadomej celu dyrekcji. To nie jest żaden władca, ani kierownik, lecz zwyczajny wybijacz taktu, o ile wogóle zdolnym jest takt regularnie dzielić. Należy czuć, że *on* czuje, rozumie i jest przejętym; wtedy przenosi swe uczucie na tych, którymi dyryguje; jego ogień wewnętrzny ogrzewa, jego zapał porywa ich, z niego promienieje żywotna siła sztuki muzycznej. Ale jeśli jest zimnym i obojętnym, wtedy paraliżuje wszystko, co go otacza, podobny do owych pływających gór lodowych polarnego morza, których zbliżanie robi się widocznem przez nagłe oziębienie atmosfery." *)

Takim urodzonym dyrygentem jest *Grzegorz Fitelberg*. Czem jest, jako kompozytor, o tem napiszę w następnym zeszycie „Młodej Muzyki".

(D. n.) *Adolf Chybiński.*

„Śpiewacy Norymberscy".

(Opera w III aktach R. WAGNERA.)

Operę poprzedza wstęp (Vorspiel) w C-dur, w takcie 4/4, który ze względu na bogactwo polifoniczne i mistrzowską instrumentację zajmuje w literaturze operowej pierwszorzędne miejsce. Początek wstępu ma charakter uroczystego marsza, pierwsze zaś cztery takty zawierają główny temat „Śpiewaków norymberskich". Po kilkunastu taktach tematycznego opracowania flety i klarnety, a następnie oboje występują z nowym motywem o nastroju marzycielskim. Drugi temat główny, podobnie jak pierwszy w C-dur, stanowi fanfara „mistrzów śpiewaków", której głowną melodję powierzył Wagner instrumentom drewnianym i metalowym. Motyw ten zaczerpnął twórca „Śpiewakow" z jednego z czterech „tonów", które każdy mistrz śpiewak obowiązany był umieć napamięć. Autorstwo rzeczonego „tonu" przypisywane jest Heinrichowi Müglins. Następuje dalej modulacja z C-dur przez Es-dur do H-dur, i pierwsze skrzypce powierzony mają motyw w E dur, nawskroś przepojony miłością, a stanowiący kontrast z pozostałymi tematami. W dal-

*) Te słowa wielkiego mistrza niech nasza publiczność dobrze zapamięta: nauczy ją to odróżniać tych, którzy dyrygują z zapałem, od tych, którzy „prowadzą" orkiestrę przez pustynię swej sławnej obojętności, byle osiągnąć „le corriger de la fortune".

szym ciągu wstępu na uwagę zasługuje znane w literaturze muzycznej kunsztowne połączenie trzech tematów w jeden. Po kilkakrotnem urywkowem powtarzaniu to przez jedną, to przez drugą grupę instrumentów tematu pierwszego, to znów „fanfary“, kończy się wstęp, i jednocześnie z ostatnim akordem podnosi się kurtyna. Scena przedstawia wnętrze kościoła św. Katarzyny w Norymberdze. Z nawy głównej widoczne są ostatnie rzędy ławek. W jednej z nich siedzi Ewa, córka Pognera, członka cechu, opodal zaś stoi rycerz Walter von Stolzding. Przybył on do Norymbergi, znalazł gościnę w domu Pognera, i poznawszy Ewę, zapałał ku niej gorącą miłością. Chór z towarzyszeniem organu śpiewa chorał:

„Gdy Zbawiciel przyszedł doń,
Świętych chrztem ozdobił skroń
i t. d.

który stanowi zakończenie nabożeństwa, w przeddzień uroczystości św. Jana. Chorał, utrzymany w dawniejszych tonacjach kościelnych, odpowiednio sharmonizowany, jest pomysłu Wagnera. Lud zwolna opuszcza kościół, podnosi się również ze swego miejsca i Ewa, kierując swe koki w stronę Waltera. Ten podchodzi ku niej, i, chcąc skorzystać z chwili i miejsca, zapytuje Ewę, czy już jest po słowie. Towarzysząca Ewie mamka jej, Magdalena, nagli Ewę do powrotu do domu. W tem ukazuje się Dawid, uczeń i ulubieniec Hansa Sachsa, ściąga czarną zasłonę, która oddziela od nawy wolne miejsce przed wielkim ołtarzem, gdzie odbyć się ma dziś zebranie mistrzów śpiewaków („Freisingen“), w tym też celu robi przy pomocy terminatorów pewne przygotowania. Nazajutrz ma się odbyć w Norymberdze turniej śpiewaczy, a temu, komu lud przyzna palmę pierwszeństwa, Pogner, najstarszy z grona majstrów, przeznaczył Ewę za żonę. Ewa jednakże, nie bacząc na wynik turnieju i na postanowienie ojca, wyznaje, że należy do rycerza; radzi mu też stawić się na zebranie majstrów i postarać się o przyjęcie do ich grona. Magdalena poleca Dawidowi rycerza Waltera. Duet pożegnalny dwojga kochających się serc przeprowadzony jest w formie kanonu, który po oddaleniu się Ewy i Magdaleny powtarza raz jeszcze orkiestra.

Scena II. Walter zamyślony siada na fotelu, terminatorzy znoszą ławki, przedrwiwając podczas zajęcia Hansa Sachsa, jako poetę. Obecny przy tem Dawid nie zwraca na to uwagi. Myśl jego zajęta jest tem, żeby zaznajomić poleconego sobie przez Magdalenę rycerza z tajemnicami sztuki wokalnej. Zadziwia go jednak, że kandydat nieświadom jest wcale „rzemiosła“, nie stawał nigdy do egzaminu, a mimo to stara się o tytuł „mistrza“. Aby dać jednak rycerzowi pojęcie o sztuce wokalnej, opiewa w naiwny sposób swoje zdolności, imponuje wiadomościami o jambach i trochejach, o rymowaniu, o budowie strof, a kiedy zaczyna wybierać cały szereg „tonów“, które powinien umieć kandydat na „mistrza“, wprowadza tem w zadziwienie Waltera. Udziela też rycerzowi rad i wskazówek, niezbędnych podczas śpiewu, określa tytuły poety, śpiewaka i mistrza, ostrzega przed osobą cenzora i życzy:

„Daj Boże mistrzem zostać
„I wieniec piękny wraz dostać!
„Wianeczek z jedwabnych ślicznych róż
„Dla imci rycerza szykują już.

Ostatnie dwa wiersze, podłożone pod melodję czysto ludową, powtarzają terminatorzy, tańcząc wokoło ustawionej przez nich katedry.

Scena III. Schodzą się mistrze. Pierwszy przychodzi Pogner, za nim cenzor, Beckmesser. Przyjściu Pognera towarzyszy motyw, który powtarza się przy

każdem przemówieniu członków cechu lub podczas czynności wewnątrz „szkoły“. Beckmesser ma zamiar stanąć w nadchodzący dzień św. Jana do turnieju śpiewaczego i tem samem uzyskać rękę Ewy. Pomimo jednak urzędu i świadomości artystycznych nie pewny jest zwycięstwa, stara się więc za pośrednictwem Pognera o możliwe przystępne warunki konkursu. Beckmesser jest komiczną postacią „śpiewaków norymberskich“, który w aktach następnych (serenada nocna, pantomina w warsztacie Sachsa, wreszcie pieśń turniejowa) ma pobudzać publiczność do śmiechu. Walter podchodzi do Pognera i komunikuje mu:

„Gdym wam zapomniał wczoraj wyznać
„Dzisiaj zmuszonym wam się przyznać:
„Mistrzem śpiewu zostać chcę!

Pogner obiecuje poparcie. Beckmesser przeczuwa w Walterze rywala. Wchodzi wreszcie Hans Sachs, a Konther zagaja posiedzenie, objaśniając cel zwołania zebrania i odczutuje listę członków cechu. Wyczytywaniu nazwisk towarzyszy motyw, wspomniany na początku sceny III. Po wyborze cenzora przemawia Pogner, który, chcąc uświetnic jutrzejszy turniej śpiewaczy, przeznacza córkę swą za żonę temu, kogo cech uzna za mistrza. Hans Sachs rzuca jednak nowy a zarazem śmiały projekt, aby w dniu tym sędzią był i lud. Nie zgadzają się z tem obecni, a najgłośniej protestuje Beckmesser. W końcu przyjęto projekt Pognera. Następuje przejście do porządku dziennego, i Pogner przedstawia Waltera, jako kandydata na członka cechu. Konther w zwykły pedantyczny sposób sprawia rodowód Waltera, czyni zapytania, czyim jest uczniem i gdzie się uczył śpiewu. Pierwsza odpowiedź zadawala mistrzów, Walter bowiem czerpał wiedzę z dzieł dziada swego, słynnego minnesingera Waltera von der Vogelweide, lecz objaśnienie:

„Tak w lesie tym na Vogelweide
„Uczyłem się mych pieśni

wywołuje ironiczny uśmiech wśród niektórych mistrzów. Sachs jednak radzi, aby kandydata dopuścić do egzaminu. Beckmesser zabiera się z namaszczeniem do notowania błędów na tablicy i proponuje rycerzowi rozpoczęcie śpiewu. Wynik egzaminu można zresztą zgóry przewidzieć. Czy poezja Waltera swobodna, nie ujęta w zaśniedziałe reguły, mogła przypaść do serc sędziom, a przedewszystkiem cenzorowi, dla których forma była wszystkiem, a treść niczem? Cóż pomogą słowa Waltera:

„Niech słowa me i moja myśl
„Wyrażą zachwyt duszy,
„Niech mistrza pieśń, co w głębi wre,
„Niech mistrzów serca wzruszy!

Nie zrozumieli go mistrze. Jeden tylko Hans Sachs odczuł treść pieśni Waltera, poznał w niej powiew nowej myśli i stanął w jego obronie, wygłaszając słowa, które, jako pominięte w tłumaczeniu libretta, a dające się zastosować do krytyków wogóle, przytaczam dosłownie:

„Herr Merker, was doch solch ein Eifer,
„Was doch so wenig Ruh!
„Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer
„hörtet ihr besser zu.

Szala przeważa się jednak na niekorzyść kandydata, mistrze wygłaszają typowe „przepadł on“, i w ogólnem tumulcie konczy się akt I.

Akt II odgrywa się wieczorem tegoż samego dnia po burzliwem posiedzeniu mistrzów śpiewaków Dekoracja przedstawia jedną z ulic Norymbergi, przeciętą wązką uliczką. Z frontu widoczne są domy Pognera i Sachsa. *Scena I.* Terminatorzy zamykają okiennice i, ciesząc się z nadchodzącego święta, śpiewają chórem:

„Na święty Jan! Na święty Jan!
„Szykujcie wstążki w wesoły tan!

Dawid, zajęty również zamykaniem okiennic, nie bierze udziału w śpiewie. Marzy natomiast o wianku z kwiatów jedwabnych, który ma w przyszłości ozdobić jego skroń, jako mistrza spiewaka. Magdalena z koszem, napełnionym smakołykami, podchodzi do Dawida, chcąc zasięgnąć informacji o wyniku egzaminu Waltera, i dowiedziawszy się, że ten „przepadł", zabiera ku wielkiemu smutkowi Dawida koszyk i odchodzi. Terminatorzy zaczynają się bawić kosztem Dawida: winszują mu narzeczonej, śpiewają i tańczą wokoło niego. Z bocznej ulicy nadchodzi Sachs, i na jego widok pierzchają terminatorzy. *Scena II.* Pogner z Ewą wracają z przechadzki. Mistrz-śpiewak bije się z myślą, czy dobrze uczynił, przeznaczając dziecko swe w nagrodę zwycięzcy jutrzejszego turnieju. Chciałby w tym celu zamienić słów parę z Sachsem, lecz odstępuje od tego zamiaru i decyduje się nie zmieniać postanowienia. Chwilę tę ilustrują skrzypce wespół z klarnetem. Chcąc ulżyć sercu, Pagner nawiązuje rozmowę z Ewą na temat jutrzejszego święta. W tym czasie orkiestra zwiastuje nowy motyw, przybrany w piękną tkankę kontrapunktyczną, oraz w lśniące barwy instrumentacyjne. Magdalena prosi na wieczerzę, a jednocześnie w tajemnicy powiadamia Ewę o smutnym wyniku egzaminu rycerza. Ewa, licząc na Sachsa, ma nadzieję, że jeszcze dzisiaj dowie się o szczegółach posiedzenia cechowego. — *Scena III.* Hans Sachs zajęty jest pracą codzienną: kończy parę butów (dla Beckmessera). Myślą jednak odbiegł daleko od prozaicznego zajęcia. Zatapia się coraz głębiej w treść pieśni Waltera, tej potężnej, cudnej pieśni, wolnej od wszelkich praw i reguł. Pieśń ta brzmi mu jeszcze w uszach:

„Więc śpiewał, jak sam chciał,
„A, jak sam chciał, przekonał.

Tak rozumiał poezję Walter von Stolzing, tak też przemawiają prawdziwi poeci... *Scena IV.* Do warsztatu Sachsa wbiega Ewa i zapytuje w toku rozmowy, co się stało z rycerzem. Sachs, który również marzył o Ewie i chętnie zwałby ją swoją żoną, udaje, że rycerz jest dla niego obojętnym. Doprowadza to do gniewu Ewę i wyznaje swe uczucia dla Waltera. Wezwana przez Magdalenę, odchodzi i dowiaduje się od swej karmicielki, że dzisiaj jeszcze usłyszy Beckmessera, śpiewającego ku jej chwale serenadę, którą jutro ma zamiar zdobyć nagrodę, a wraz z nią i żonę. Nie pilno jej jednak wracać do domu. Przeczucie mówi jej, że ujrzy wkrótce rycerza, Jakoż słychać kroki (ustęp ten charakteryzują wiolonczele i kontrabasy), nadchodzi Walter i skarży się ukochanej na sąd mistrzów. Chce wraz z Ewą uciec coprędzej z Norymbergi. Zda mu się bowiem, że z każdego zaułka spozierają na niego oczy mistrzów i cenzora, że słyszy zjadliwy ich sąd i śmiech ironiczny. To podrażnienie nerwowe Waltera oddaje Wagner przy pomocy fagotów, waltorni i klarnetu. Naraz rozlega się głos trąbki stróża nocnego. Ewa wbiega do domu, Walter zaś szuka schronienia w cieniu drzewa. Chwila ciszy. Kwartet smyczkowy *con sordini* intonuje śliczną melodję w H-dur, pełną czaru nocy letniej. Po modulacji do F-dur ukazuje się stróż nocny, śpiewając starodawną pieśń niemiecką. Spokoj zakłóca znowu fałszywie brzmiące *fis* trąbki czuwającego stróża.

Sachs, który podsłuchał rozmowę kochanków, nie chce dopuścić do ucieczki Ewy, w tym celu otwiera okiennice, i strumień światła obrzuca Waltera i Ewę, która, zamieniwszy ubranie z Magdaleną, gotowa była pójść za rycerzem. Nadejście z drugiej strony Beckmessera paraliżuje również plany Waltera.

W chwili, gdy cenzor uderza w struny lutni, by rozpocząć serenadę, Sachs śpiewa pieśń szewcką.

„Gdy Ewę z raju anioł raz
„Wypędził w gniewie srogi.

Doprowadza to do rozprawy Beckmessera i po długich układach dochodzi dopiero do porozumienia z Sachsem. Beckmesser śpiewać będzie serenadę, Sachs zaś pełnić ma rolę cenzora, i uderzeniami młotka zaznaczać będzie błędy, które zauważy w pieśni Beckmessera. Serenadę poprzedza krótki wstęp, a jednocześnie z pierwszymi taktem śpiewu rozlegają się uderzenia młotka, które stają się coraz częstszemi. Nie zważa na nie Beckmesser, parodjuje dalej śpiew pod oknem domu Pognera, w którem zamiast Ewy była Magdalena, i gdyby nie razy Dawida, któremi zaczął darzyć mąciciela spokoju nocnego, nie wiadomo dokądby trwał ten popis pana cenzora. Powstaje bójka. Zbudzeni ze snu śpiewem cenzora, mieszkańcy miasteczka śpieszą na miejsce utarczki, podnoszą wrzawę i biorą udział w bijatyce. Ustęp ten (Scena VII) zdobi artystyczna fuga, która w połączeniu z chórami i solistami olbrzymie wywiera wrażenie. Z zamieszki chcą skorzystać zakochani i probują ucieczki, lecz przeszkadza im znowu Sachs, który Ewę odsyła do domu, Waltera zaś zabiera z sobą do warsztatu. Odgłos trąbki stróża nocnego rozbraja walczących i przywraca spokój.

Akt III poprzedza wstęp orkiestrowy, arcydzieło muzyczne, rodzaj poematu symfonicznego. Scena przedstawia pracownię Sachsa. Szewc-poeta siedzi zagłębiony w starej księdze i, zda się, nie zauważył nawet wejścia Dawida, promieniejącego z radości: Magdalena obdarzyła go na dzisiejszą uroczystość Świętojańską kwiatami, wstążkami i... kiełbasą. Ulubieniec Sachsa zaczyna pierwszy rozmowę, chcąc w ten sposób zaznaczyć swoją obecność, co mu się w końcu udaje. Między mistrzem a uczniem następuje wymiana słów, dotyczących święta i turnieju. Dawid składa następnie życzenia Sachsowi, z powodu przypadającej dziś uroczystości jego imienin i, korzystając z nadzwyczaj serdecznego usposobienia mistrza, proponuje mu wzięcie udziału w turnieju: wszak o taką nagrodę, jak Ewa Pognerówna, warto się ubiegać, przytem przypomina

„Majstrze, ach Majstrze! Czas żenić się wam!

Mistrz jednak, miast odpowiedzi, każe mu się oddalić i nie budzić Waltera. Sachs pozostaje sam z księgą na kolanach i zatapia się znowu w dumaniach. Następuje wspaniały monolog, w którym poznajemy filozofję życia z punktu widzenia mistrza-śpiewaka. — *Scena II.* Do pracowni Sachsa wchodzi Walter. Mistrz wita go serdecznie i po krótkiej rozmowie namawia go do ułożenia pieśni podług reguł mistrzów-śpiewaków, bo, jakkolwiek ograniczony jest ich horyzont i przestarzałe formuły,

„Choć mylą się, lecz nie są źli.

Da to zresztą Walterowi możność zostania mistrzem i zapewni zwycięstwo na dzisiejszym konkursie. Walter zaczyna nucić słynną pieśń turniejową (która spotkała się z uznaniem nawet ze strony najzjadliwszych nieprzyjaciół Wagnera), którą Sachs notuje na papierze. — *Scena III.* W chwili, gdy Sachs z Walterem udali się do

sąsiedniej izby, by przystroić się w odświętne szaty, wchodzi do pracowni Sachsa Beckmesser i, ujrzawszy na stole skreślony przez szewca-poetę wiersz Waltera, chowa go do kieszeni w przekonaniu, że to utwór Sachsa. Treść manuskryptu, oraz cała wczorajsza scena wieczorna nasuwają Beckmesserowi podejrzenie, że w osobie Sachsa ma nowego rywala, i gdy ten wraca do warsztatu, obrzuca go gradem wymówek. Napróżno Sachs stara sie przekonać cenzora, że tak nie jest, i dopiero gdy wyraża swą zgodę, aby Beckmesser przywłaszczony utwór uważał za owoc własnego natchnienia, zdołał tem przejednać zagniewanego cenzora. — W następnej (IV) scenie spotykamy Ewę u Sachsa. Przyszła, by prosić o poprawienie trzewika, choć właściwy cel przybycia był zupełnie inny. Ten, którego pragnęła spotkać u Sachsa — Walter — ukazuje się wkrótce, a olśniony strojem i urodą Ewy, śpiewa na jej cześć śliczną pieśń, która doprowadza Ewę do płaczu. Przychodzą Magdalena i Dawid; następuje „chrzest“ pieśni turniejowej, która, podług praw cechowych otrzymuje tytuł w obecności dwóch świadków-kumotrów (Ewa i Dawid). Wspaniały kwintet kończy tę nadzwyczaj piękną scenę, po której spada kurtyna, by za chwilę przedstawić nam nową dekorację i przenieść nas na łąkę za miasto, gdzie odgrywa się dalszy ciąg aktu III. Podczas zmiany dekoracji, orkiestra gra dalej bez przerwy, za kurtyną zaś odzywa się sygnał, wzywający mieszkańców do stawienia się do uroczystego pochodu na miejsce zabawy. Z podniesieniem kurtyny na scenę nadciągają poszczególne cechy rzemieślnicze z chorągwiami i odznakami. Banda muzykantów miejskich gra walca (oryginalnie pomyślane przez Wagnera okresy 7 taktowe). Okrzyk: „Już majstrzy idą" przerywa zabawę. Na czele kroczy Kothner z chorągwią, dalej Pogner i Ewa, za nimi reszta członków cechu. Odzywa się w pełnym blasku pierwszy temat „Śpiewaków“ (znany już ze wstępu), potem marsz, w takt którego wkraczają na scenę mistrze — śpiewacy. Lud wita Sachsa; wszyscy łączą się w jeden potężny chór i wyrażają cześć poecie. Sachs wzruszony, przemawia do zebranych, oświadcza postanowienie Pognera i wzywa kandydatów do turnieju. Pierwszy staje Beckmesser. Pieśń, którą dostał od Sachsa, przybrał w melodję, lecz treść jej, a właściwie szkic, zawierał tylko ważniejsze ustępy improwizacji Waltera, urywane więc zdania doprowadzają obecnych do ogólnego śmiechu. Rozgoryczony cenzor rzuca manuskrypt Sachsowi pod nogi, wskazując na niego, jako na właściwego twórcę wiersza. Lecz to nie zmieszało bynajmniej Sachsa. Właściwy autor pieśni — Walter — staje na wywyższeniu i zaczyna śpiew. A zaśpiewał tak wszystkim do duszy, że rozentuzjazmowany lud ogłasza go jednomyślnie zwycięzcą turnieju. Ewa wieńczy kwiatami Wagnera, Pogner zaś ofiarowuje mu, wraz z tytułem „mistrza“, najwyższą oznakę: łańcuch z trzema medaljonami, którego jednakże Walter przyjąć nie chce, gdyż i bez mistrzowskiego tytułu czuje się szczęśliwym. Sachs hamuje jednak rycerza i zawiesza łańcuch na piersiach Waltera, Ewa zaś zdejmuje wianek z jego głowy i wieńczy nim skronie Sachsa, który też jest prawdziwym bohaterem dzieła. *Manru.*

* *
*

Pierwsze przedstawienie „Śpiewaków“ na scenie Teatru Wielkiego

w dniu 22 października r. b.

Zdając sobie sprawę ze znaczenia „Śpiewaków Norymberskich“ dla Niemców nietylko pod względem muzycznym, ale i narodowym, łatwo znaleźć wytłumaczenie tego zjawiska, że opera ta nawet na niewielkich scenach niemieckich i pod kierunkiem wcale nawet niewybitnych kapelmistrzów wystawiana jest z pietyzmem i ze zrozumieniem jej

ducha. Dla nas zaś etnograficzna strona tego dzieła nie jest aż tak egzotyczną, żebyśmy jej pojąć nie umieli - a nadto „Śpiewacy Norymberscy", jako satyra z wiecznie, niestety, świeżym tematem walki młodych twórczych porywów z zastarzałą rutyną, jest dziełem, posiadającem ogólno ludzkie znaczenie. Tem przypomnieniem chciałem się uwolnić od potrzeby zbywania komunałami „okoliczności łagodzących" tak ważnego zdarzenia w życiu muzycznem Warszawy, jakiem jest wprowadzenie na repertuar „Śpiewaków". O ile więc wystawienie ich odpowiadało wymaganiom co do zdecydowanego pierwszoplanowego traktowania tych stron opery, które sam Wagner szczególnie silnie zaakcentował: narodowej i satyrycznej?

Ogólne wrażenie wykonania było dodatniem: całość dowodziła dużego nakład pracy i dobrej woli — brakowało jednak plastycznego ujęcia tego wspaniałego malowidła i podkreślenia tych charakterystycznych cech jego, któreby nadały należną mu wyrazistość. Tu trzeba wejrzeć w wykonanie poszczególnych ról i momentów akcji. Dwie ważne role: Hansa Sachsa i Beckmessera miały niedpowiednich wykonawców. Hans Sachs, szewc-poeta, jest nietylko dla swego talentu tak cenioną przez mistrzów i lud postacią. Wielka dobroć tego serca, zdolnego do samozaparcia się, łączy się z wewnętrzną skłonnością mędrca do filozoficznych dociekań. Połączenie tych dwóch rysów nadaje postaci Hansa Sachsa stygmat dostojności, promieniejącej na odległość —zniewala tragiczno-cichą szlachetnością, jak Walter zniewala świeżością i siłą uczucia. Postać Sachsa daje silniejszą charakterystykę postaci Waltera, jako odsada dla obozu miernot z Beckmesserem na czele. Rola ta więc dla wyrazistości satyry ma wielkie znaczenie i jest niezmiernie odpowiedzialną i pod względem wokalnym i aktorskim. Wykonawca jej, p. Kiersnowski, ma głos szlachetny w brzmieniu, ale mały, łatwo zagłuszany przez orkiestrę, co zupełnie nie odpowiada prawdziwie męskiemu zakrojowi tej szlachetnej roli. Nie ratuje sytuacji nawet gra inteligentna, z wyjątkiem aktu I, traktowanego bez spokoju i powagi. — Beckmessera odtwarza p. Lewicki. Jest to rola niebywale charakterystyczna i dostarczająca szerokiego pola dla pomysłów aktorskich. Snadź wiedział Wagner, że nic tak nie zabija, jak śmieszność, i wyposażył Beckmessera, wyobraziciela cnót swoich przeciwników, w nieśmiertelne przywary wszelkich miernot: pyszałkowatość, głupotę, złośliwość. Broń ta w ręku Beckmessera zwraca się przeciw niemu samemu. Od roli zatem Beckmessera należy oczekiwać najsilniejszego podkreślenia pierwiastku satyrycznego opery. P. Lewicki z wielu powodów tego nie zrobił: jako *tenor*, nie mógł swojej *barytonowej* roli odtworzyć ze zrozumieniem: ani werwa głosu (zbyt do tej roli matowa), ani jego siła na to nie pozwalały; wskutek tego bardzo ważne momenty tej roli (serenada, scena turniejowa) nie były nawet dobrze dosłyszane (np. trawestacja tekstu pieśni turniejowej). Grę dość pomysłową psuła mdła, nic nie mówiąca charakteryzacja. — Wykonanie ról: Waltera (p. Dygas), Ewy (p. Mokrzycka) i Dawida (p. Malawski) było pod każdym względem dobre: strona wokalna, a szczególniej uchwycenie właściwego charakteru każdej z tych postaci zasługuje na zupełne uznanie.

Dykcja większości artystów daleką jest od doskonałości. Wyjątek stanowią pp.: Metaxian, Dygas, Ostrowski i Lewański.

Pod względem reżyserskim opera była przygotowana bardzo starannie. Tak trudne sceny zbiorowe, jak bójka w akcie II i scena turnieju wobec zgromadzonego ludu na błoniach Norymberskich wrzały życiem i swobodną ruchliwością. Piękny jednak koniec II aktu zepsuła zupełnie scena mimiczna Beckmessera. Przez blisko 40 ostatnich taktów partytury tego aktu ze sceny ma przemawiać jedynie urok gotyckiej Norymbergi, zalanej księżycowym blaskiem i wonią Świętojańskiej nocy. Ciszę przerywa tylko głos stróża nocnego, znikającego w cieniu zaułka. W warszawskiem jednak wykonaniu podczas tego symfoniczno-malowniczego obrazu Beckmesser aż do końca aktu pozostaje na scenie, uzmysławiając zapomocą dosadnej mimiki fizyczne niedomagania wskutek otrzymanych przed chwilą razów! Nadomiar złego kurtyna spada — wbrew wymaganiom partytury — nie wraz z ostatnim akordem *ff*, lecz znacznie wcześniej—w rezultacie jednak gawiedź klaszcze, pomimo (a może z powodu) takiego kopnięcia kilku szacownych stronic partytury.

Z pomiędzy skróceń (zrobionych gwoli umożliwienia słuchaczom wczesnego powrotu do domów), dwa nie są zbyt szczęśliwe. Wypuszczenie opowiadania Dawida o przepisach tabulatury czyni w następstwie niewytłumaczoną surowość mistrzów w sądzie o śpiewie Waltera. Skreślenie zaś z ostatniej odsłony gorącego przemówienia Sachsa na cześć „Meistersingerschaft'u" wprowadza nieporozumienie do konsekwetnego biegu

akcji (odrzucenie mistrzowskiego łańcucha przez Waltera) i — co ważniejsze — odejmuje tak postaci Sachsa, jak i całemu dziełu rys, silnie stanowiący o jego niemiecko narodowem znaczeniu.

Z pomiędzy dodatnich stron wykonania „Śpiewaków" należy przedewszystkiem stwierdzić znakomite przygotowanie przez p. Clivio chórów. Zarówno ich gra sceniczna, jak i opanowanie wokalnych trudności zmuszają nawet sceptyków do żywienia nadziei na możność osiągnięcia w naszej operze należytego poziomu artystycznego.

P. Reznicek pracowicie zwalczał trudności partji orkiestrowej i b. przytomnie panował nad muzyczną ekspozycją „Śpiewaków." Zbywało mu jednak na subtelności traktowania ważniejszych części partytury. Piękny, np., wstęp do aktu III powinien był pod względem powagi traktowania odpowiadać głębi tego skupienia, jakiem jest nacechowana I scena po podniesieniu kurtyny w tym akcie. Wstęp do opery był prowadzony nieco ozięble, bez uwydatnienia olśniewających kontrastów w głównych tematach — bez przejęcia się bogactwem ich humoru, patetyczności i poezji.

Całokształt wykonania „Śpiewaków" był nacechowany niewątpliwą starannością i pod względem dekoracyjnym—poszanowaniem dzieła—tylko nie dość silne zaakcentowanie rysów charakterystycznych i pierwszoplanowych obrazu, pozbawiło go wyrazistości i plastyki. W rękach kapelmistrza i reżysera opera jest właśnie obrazem, w którym przedewszystkiem należy zdecydowanymi sztrychami zaznaczać jego cechy znamienne, wskazujące w sprawie rozplanowania odtwarzanego dzieła na celowość funkcji jego poszczególnych czynników.

Odnosi się to zwłaszcza do wykonania premiery, kiedy warunki techniczne uniemożliwiają wypracowanie dzieła we wszystkich różnorzędnych szczegółach.

Streszczając powyższe spostrzeżenia o jakości wykonania „Śpiewaków Norymberskich", trzeba zakonkludować, że przyczyna wszystkich zarzutów znajduje się w braku wyżej wspomnianego perspektywicznego traktowania dzieła. (Zaradzenie złemu zatem leżało w mocy reżysera i kapelmistrza).

Stąd— niedostateczne wyniki dwóch niewłaściwie obsadzonych ról przy sumiennem ich opracowaniu. Stąd zcieranie się u słuchacza wrażenia obojętności dla akcji z uczuciem zupełnego zadowolenia artystycznego (sceny zbiorowe; partja Waltera).

Stąd ogólne wrażenie poprawności — tylko.

Ponadto trzeba przyjść do przekonania, że scena warszawska rozporządza środkami, przy pomocy których może utrzymywać repertuar, zgodny z obecnym poziomem wymagań tych środowisk, które jeszcze nie chcą przez naginanie się do zyskownej popularności zaprzepaścić się pod skorupą kulturalnego barbarzyństwa. Pod tym więc względem wystawienie „Śpiewaków" trzeba uważać za dążenie do postępu i, jak w naszych warunkach muzycznych, za wyłom, okupiony niezawodnie wielkim nakładem energji i... odwagi, gdyż dla naszej inteligencji niemuzycznej dotychczas jeszcze muzyka Wagnera jest muzyką przyszłości. *Egmont.*

Muzyka „stosowana".

(*C. d.*)

II. Muzyka na prowincji.

Z pewnem pobłażaniem odnosimy się do wszelkiej działalności, która upiększona jest epitetem „prowincja", jeżeli zaś mamy na względzie stosunek prowincji do sztuki, należy zdobyć się na szczyt pobłażliwości. Posiadamy w kraju (przeważnie w miastach i miasteczkach) kilkanaście kramików muzycznych, zwanych szumnie „Towarzystwami muzycznemi", lub czemś w tym rodzaju, gdzie zbywa się towar podejrzanej wartości, stosownie do niestrawności estetycznej szerszych mas.

Ponieważ jedynie owe stowarzyszenia muzyczne są w stanie z natury rzeczy wpłynąć na umuzykalnienie okolicy, nie zaszkodzi uplastycznić sobie sposób ich

powstawania oraz dotychczasową działalność. Zazwyczaj kilka jednostek „przednio grających na flecie”, lub na niedość dostrojonych skrzypcach, a przedewszystkiem pięknie wygłaszających „Czarny szal“ lub „Dzwony“ Ujejskiego, podejmuje myśl utworzenia placówki dla zaprodukowania swych talentów w celach, niemających nic wspólnego z rodzajem sztuki. Pobudką dla utworzenia stowarzyszenia muzycznego jest najczęściej chęć zabezpieczenia ulegalizowanej gry w karty bez wszelkiej odpowiedzialności, zakupienia wspólnemi siłami aparatu, który da możność wzajemnego ogrywania się w „karambola”.

W myśl powziętego programu, działalność danego stowarzyszenia rozwija się pomyślnie, nie odstępując ani na jotę od raz wytkniętego celu.

Kierownictwo nad chórem obejmuje na wstępie ambitna jednostka (naprz. dyrektor cukrowni, który niegdyś uczył się gry na gitarze), nieświadomie chyląc sprawę do zupełnego upadku.

Na szczęście tego rodzaju ludziom poświęcenia rychło naprzykrza się zabawka, która w gruncie rzeczy jest bezwzględnie ciężką pracą; powołuje się ówczas płatnego zawodowca. Naturalnie, iż wyasygnowana wspaniałomyślnie przez dane stowarzyszenie suma przemawia li tylko do zupełnie wykolejonych i bardzo niedołężnych „talentów“ muzycznych.

Poczyna się drugi okres rozwoju stowarzyszenia. Słaby muzyk, jaśniejący aureolą tytułu „dyrektora Towarzystwa muzycznego“, brnie w swej taniej chwale i dyplomatycznem urabianiu stosunków dla płynnego zbioru grosiwa. „Chóry“ śpiewają fałszywie, bez rytmu; kierownik uczy bez wyczucia ducha kompozycji. Zgoda panuje jednak obopólna: „Pan dyrektor“ jest miłym człowiekiem, zgadza się na fałsze, ba — nawet je pochwala, i w ten sposób wytrwale dąży owa drużyna artystyczna na „wyżyny“. Nie są jednak zbyt zarozumiali w swych siłach ci szczerzy miłośnicy sztuki. Od czasu do czasu wysyłają swego przodownika do Warszawy, by ściągnął im „znakomitości“, wyznaczając na ten cel po 10 — 20 rubli dla wybitniejszej jednostki. Świadomy rzeczy bywalec, wiezie z tryumfem do poczciwego miasteczka świeżo przez niego uznane „gwiazdy“, by po umiejętnem zareklamowaniu dać im możność (wprawdzie niedość wartościowemi, przytem niedołężnie wykonanemi dziełami muzycznemi) wprowadzenia w specjalny zachwyt słuchaczy, nie czując zresztą wyrzutów sumienia, iż złe ziarno rozsiewa.

Należy zaznaczyć, iż tego rodzaju „wielkie“ koncerty wykonywane bywają w danem miasteczku 2—3 razy do roku, tej zaś miary artyści, jak Barcewicz i Michałowski, słyszani są co 5-ty rok i to nie wszędzie.

Charakterystyczną rzeczą jest, iż zwykle pożądane są produkcje muzyczne według tradycyjnie przyjętego szablonu: skrzypce (serenada, arje—broń Boże koncert skrzypcowy) lub wiolonczela, śpiew męski, a zwłaszcza żeński (właścicielka słowiczego głosu winna być „interesującą“) i przedewszystkiem, a właściwie głównie... deklamator — deklamator, który tak świetnie „robi” pijanego przy księżycu bez względu na to, czy przed jego „popisem“ grane było natchnione preludjum Chopina, czy też odśpiewana jedna z przepięknych pieśni Moniuszki, Noskowskiego i t. p. Solowe popisy fortepianu reprezentowane są przez siły miejscowe, gwoli wygórowanym aspiracjom tychże, wbrew zaś pewności, iż ci wykonawcy grać na fortepianie nie umieją.

Podczas wykonania programu muzycznego publiczność (rodzaj męski zwraca między innymi uwagę na produkcje śpiewaczki, o ile ta jest powabną) zajmuje stanowisko wyczekujące (mniej lub więcej zasobne w cierpliwość), aż do punktu kulminacyjnego, t. j. monologów. Wtedy dopiero otwierają się rajskie

wrota. Więcej kulturalne jednostki smutnie kiwają głowami, nie mogąc zdobyć się na celowe zaradzenie złemu, kierownik zaś muzyczny stosuje biedną sztukę do wszystkiego, co wskaże mu za korzystne jego kieszeń i wrodzona skłonność do błogiego a pożytecznego spokoju. Muzyka kameralna nie zaznała jeszcze słodyczy osławionej gościnności polskiej na prowincji. Organizowanie orkiestr amatorskich połączone jest z tak olbrzymiemi trudnościami, iż tylko szczerze zamiłowani muzycy przy zupełnem poświęceniu się zdołali osiągnąć jakie takie wyniki.

Muzykalnością swą przoduje prowincji Łódź, dla której posiadanie takich muzyków, jak: Dworzaczek, Grudziński, Jotejko, Szwarcbach i inni (mimo to, iż w niektórych uczelniach muzycznych profesorami naprz. gry skrzypcowej są ludzie, którzy nie zdołali z powodzeniem ukończyć w warszawskiem konserwatorjum kursu średniego), wzbudza już zaufanie, jednak, jako miasto duże, nie stoi na wysokości zadania. Wprawdzie są dobre chóry i względnie niezła orkiestra, jednak odczuć się daje, co najsmutniejsze, wysiłek pojedynczych jednostek, za to obojętność dla sztuki ze strony ogółu. W tem praktycznem mieście rozwój poczucia piękna jest kwestją palącą.

W innych zakątkach naszego kraju trafić można niejednokrotnie na muzyków, poświęconych szczerze pracy ideowej, usiłowania ich jednak, niestety, natrafiają na grunt jałowy. O częściowych zwycięstwach nad drzemką prowincjonalną dowiemy się z korespondencji, jakie niezawodnie nadeszlą nam więcej świadome swych celów instytucje muzyczne.

Skreśliwszy smutny ten obrazek, świadczący o zupełnem niepowodzeniu jakiem *cieszy* się muzyka na prowincji, nie odmawiam mieszkańcom miast prowincjonalnych posiadania zasobu żądzy *estetycznych* wrażeń. Moralne te jednak wymagania z powodzeniem zaspakajane bywają przez gościnne występy lichych teatrzyków, koncert zaś z lepszym programem nie przedstawia *widoków* na kupno biletu nawet dla zamożnego i „kulturalnego" obywatelstwa ziemskiego. Jakkolwiek posiada się własne konie i powozy, dające możność niezawodnego stawienia się w interesie na większym jarmarku, u rejenta, sędziego i t p., nigdy się jednak nie pomyśli nad tem, czy nie należałoby w ten sam sposób dostać się na koncert dla wyniesienia wrażeń cokolwiek innych od wrażeń ospałego szarego życia wiejskiego. Ignorowanie nawet więcej wartościowych koncertów na prowincji ze strony zamożnego obywatelstwa daje się jednakowoż wytłumaczyć: im więcej jest kto uposażony w dobra doczesne, tem większą ma możność częstego zaglądania do ogniska kultury krajowej—Warszawy. Po co jednak obywatelstwo ziemskie przyjeżdża do nas i na co wydaje pieniądze—odpowiedzieć może chociażby... kasa teatru „Nowości".

Brońmy się więc w ten sposób od wpływu kultury obcej nadal—a usiłowania nasze będą skuteczne!!!

(C. d. n.) *W. D.*

„Madame Butterfly".

(Opera w 3 aktach L. Illica i G. Giacona, muzyka G. Puccini'ego. Pierwsze przedstawienie we Lwowie dnia 17 października 1908 r.)

W Nagasaki żyje 15-letnia gejsza Cho-cho san, zwana Butterfly (motyl). Gejszę tę przyprowadza pośrednik Guro młodemu amerykańskiemu oficerowi marynarki, Pinkertonowi, który się z nią wedle prawa japońskiego żeni. Prawo to orzeka, że skoro mąż opuszcza swą żonę, ta jest rozwiedzioną. Butterfly wierzy w miłość Pinkertona, i, rozpoczynając nowe życie, przyjmuje też wiarę swojego

męża. Dowiaduje się o tem wuj jej, kapłan Bonza i podczas uroczystości weselnych (akt I) wpada do domu Pinkertona i przeklina Butterfly. Ta jednak, pełna szczęścia, nie zważa na to.

Pinkerton odjechał (akt II), a Butterfly czeka, czeka przez 3 lata na jego powrót. Wszyscy, z wyjątkiem biednej Butterfly, zwątpili w powrót Pinkertona. Konsul amerykański odwiedza ją i donosi o powrocie męża, ale zarazem radzi, aby wyszła za bogatego, starającego się o nią księcia; wie bowiem (choć się z tem nie zdradza), że Pinkerton wraca, ale nie sam — wraca z żoną. Lecz nadaremnie. Butterfly wierzy w powrót małżonka, wszak to jej obiecał!

Jakoż wystrzał armatni sygnalizuje przybycie okrętu. Jest to okręt Pinkertona. Pełna radości, przystraja Butterfly siebie i syna, rozsypuje po izbie wonięjące kwiaty, zamyka dom i czeka. Przez 3 otwory w ścianie wyglądają na ulicę Butterfly, jej syn i sługa Suzuki. Czekają! Czekają całą noc nadaremnie. Zmęczona Butterfly udaje się z synem na spoczynek, a tylko wierna Suzuki czuwa dalej. Jakoż nadchodzą: konsul, Pinkerton i jego żona. Przychodzą, by pozyskać Suzuki, która ma przygotować Butterfly na cios, jaki ma ją spotkać. Straszne są chwile, gdy Butterfly dowiaduje się od Suzuki i konsula o całej prawdzie. W końcu decyduje się oddać im swojego syna, lecz odda go tylko jemu, tylko ojcu. Przychodzi Pinkerton, w międzyczasie jednak Butterfly nożem, który nie gdyś ojciec jej z niedwuznacznem zleceniem otrzymał od cesarza, wierna tradycji, strasznem „Harakiri“ położyła kres swojemu młodemu życiu.

Oto treść opery Puccini'ego. Opery, która tak ze względu na akcję, jako też na muzykę — silne wywiera wrażenie. Twórca „Tosci“ daje nam dramat pełen miłości i przywiązania. Biedna Butterfly przypłaca miłość swą życiem, ale w szlachetności swej przed śmiercią życzy rywalce szczęścia nazywa ją najszczęśliwszą istotą na świecie. Muzyka z całem realizmem kreśli uczucia, myśli i czyny osób. Puccini oryginalne motywy japońskie spoił z muzyką naszą, nowoczesną i stworzył całość piękna, nastrojową.

Postać Madame Butterfly odtworzyła pani Korolewicz-Waydowa, a odtworzyła ją pod każdym względem tak doskonale, że wszelkie pochwały stają się niewystarczającemi. Tak w akcie I-ym, kiedy jest młodą, kochającą dzieweczką, jak i w dalszych, kiedy, jako wierna małżonka, czeka, pełna nadziei, na powrót męża, albo później, gdy już wie o wszystkiem i, pełna rozpaczy, postanawia umrzeć, daje nam artystka postać prawdziwą, pełną życia. Materjał głosowy, tak przecudnie piękny, godne znalazł pole do popisu, a postać pięknej, nieszczęśliwej Butterfly z pewnością należeć będzie do najlepszych kreacji naszej artystki. — P. Łowczyński (Pinkerton) posiada głos piękny i silny, może jeszcze nie całkiem ustalony. I on w zupełności sprostał swojemu zadaniu, chociaż gra sceniczna tu i owdzie jeszcze nieco utykała. — O p. Okońskim (Konsul) nie potrzeba wspominać, bo znany jest powszechnie jako artysta niepośledniej miary. Na szczególną jednak uwagę zasługuje pani Lachowska (Suzuki). Dźwięczny jej głos, przybierający z dniem każdym coraz więcej siły, radością napełnia zawsze słuchaczy, a i gra sceniczna doskonała daje nam pewność, że młoda ta artystka w niedługim już czasie zajmie stanowisko pierwszorzędne. — Wszystkie inne role dobrze obsadzone, a chóry i orkiestra trzymały się dzielnie. Operą kierował p. Stermicz, rutynowany kapelmistrz, który energicznie i ze znajomością rzeczy dyryguje chórami i orkiestrą.

Całe przedstawienie, starannie przygotowane, należy do najlepszych, a piękna wystawa i dekoracje przyczyniły się niemało do wielkiego sukcesu.

Alfred Plohn.

Z FILHARMONJI.

(*Koncert Artura Rubinsteina 20, X.*)

Można mieć różne wymagania, mnie się jednak zdaje, że przedewszystkiem należy wymagać od wirtuoza, aby rozumiał swe stanowisko, jako tłumacza dzieł mistrzów dla mniej przygotowanych. Ponieważ tłumaczyć można to tylko, co się dobrze rozumie, lepiej więc nie porywać się do grania utworów nie zrozumianych; koncert nie jest egzaminem, ani popisem.

P. Rubinstein, pianista o dobrze rozwiniętej technice i mocnych, acz ciężkich palcach, wykonaniem sonaty op. 53 Beethovena pokazał, jak mu daleko do zrozumienia tego mistrza. Nie było mowy o oddaniu pewnej całości, a i w szczegółach było dość braków, naprz. zbyteczne przyspieszenia, chwiejność w rytmie, niepewna pedalizacja i nawet nuty zaginione.

Nie rozumiem także, jak można było grać balladę A-dur Chopina w takiem tempie i używać akcentów tak niezgodnych z tekstem i logiką. Z 6-iu preludjów Chopina najlepiej wypadło cis-mol, bo też tam najmniej było do powiedzenia. C-dur nie było „agitato", jak chce Chopin, F-dur—za mało przejrzyste, w Es-dur melodja prowadzoną była bardzo ostro, Des-dur było grane za prędko, w D-mol lewa ręka ginęła, przez co charakter utworu nie był należycie oddany. W Scherzu B-mol były braki techniczne i rytmiczne (zwłaszcza w 1 ej części), w Impromptu Fis-dur część I była zagraną wcale ładnie, w II (D-dur) crescendo nie było należycie stopniowane, w ostatniej passaże były bardzo ciężko wykonane.

Nie właściwem było tempo preludjum G-mol Rachmaninowa, ani kompozytor myślał o tak prędkiem graniu, ani to jest ładne. Elegia tegoż autora wypadła o wiele lepiej. Były w programie warjacje Brahmsa na temat Paganini'ego, rzadko u nas grywane (tylko przez Paderewskiego), które p. Rubinstein pomimo bardzo wielkich trudności technicznych wykonał wcale dobrze. Był jeszcze jeden utwór wirtuozowski, ale nie miejsce mu na estradzie koncertowej. Pianista, chcąc mieć dobrą reputację, powinien zapomnieć, że stnieje walc Straussa w układzie Schulz-Evler'a. Czyż niema dzieł trudnych, o większej wartości muzycznej, czy p. Rubinstein nie wie o nich? Jako nowość były zagrane preludjum i elegja Rachmaninowa, chociaż utwory te właściwie były już w Warszawie grane niejednokrotnie.

Muszę jeszcze nadmienić, że p. Rubinstein jakoś dziwnie nie odczuwa zmian tonacji i, zamiast uwydatnić nagłą modulację, nawet ją zamazuje, jak to zrobił z 2-im i 3-im tematem w Rondo sonaty i w wielu innych miejscach.

Nad program były dodane: „Barcarolla" Chopina, „Śmierć Izoldy" Wagnera—Liszta i „Etiuda As-dur" Chopina. Ta ostatnia była zagrana najlepiej.

Piotr Rytel.

Koncert Pawła Kochańskiego i Artura Rubinsteina (24, X).

Parę lat temu, kiedy p. Kochański po raz pierwszy dał się słyszeć na estradzie w Filharmonji, zgodzono się bezsprzecznie, że wyrośnie z niego wielki artysta-wirtuoz Przypuszczenia te nabrały większego jeszcze prawdopodobieństwa, kiedy opuścił orkiestrę filharmonijną, wyjeżdżając na studja zagranicę. Aliści przepowiednie nie zawsze się sprawdzają i, niestety, w tym wypadku się nie sprawdziły. P. Kochański wyjechać wyjechał, uczyć się podobno uczył, ale czy został wielkim artystą, czy nim już jest?.. Panu Kochańskiemu najbardziej chodziło o sławę, to też, gdzie tylko mógł, koncertował i w tem właśnie tkwi przyczyna złego. Że p. Kochański jest wielce utalentowanym i wybitnym skrzypkiem, — nikt chyba nie zaprzeczy, czy owładnął zupełnie swym instrumentem, czy zgłębił i posiadł wszystkie jego tajemnice, to jeszcze wielkie pytanie, na które możnaby było dużo odpowiedzieć. K. posiada wielki temperament, który go chwilami tak unosi, iż zatraca zupełnie charakter odtwarzanego przez się utworu. Temperament ten zdaje się także niezupełnie dobrze oddziaływać na cierpliwość i spokój w pracy. Ale właśnie dzięki niemu umie „wziąć" publiczność, która jest zupełnie przez ulubieńca swego zelektryzowaną. To też mogę śmiało powiedzieć, iż p. K. zna się na psychologji i muzykalności naszej publiczności i wie doskonale, czem ją porwać i ugiąć przed sobą. W tem też musi tkwić przyczyna ciągłego grywania tych „karkołomno-żonglerskich sztuczek", gdyż niemi najbardziej może niemuzykalnych oczarować („Tarantela" Sarasatego).— Z solowych numerów sobotniego programu, stylowo i najlepiej była odegraną przez obydwóch wykonawców „sonata" Franck'a, oraz „Romans" Ambriozi'ego (p. Kochański). Co się zaś tyczy trudnej „Chaconne" Bacha, to miejscami bardzo szwankowała w czystości brzmienia podwójnych dźwięków, któremi jeszcze p. K. niezupełnie owładnął. — Niezupełnie też udatnie, pomimo dość dużego i miłego tonu, frazuje p. K., przyczyną czego jest lubowanie się w przeforsowanej wibracji, która miast okrągłości brzmienia, nabiera jakiejś nieprzyjemnej, przesadnej błyskotliwości.

P. Rubinstein grał szereg utworów fortepianowych, jak arcy-trudnego „Walca Mefisto"—Liszta (niezupełnie jednak udatnie), trzy etiudy Chopina i in.

Romuald Haller.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Od Zarządu.

Zarząd związku zawiadamia członków, że w dniu 2-go i 3-go listopada, w pierwszym terminie o godz. 10-tej rano, odbędzie się w gmachu Filharmonji ogólne zebranie w myśl § 44 ustawy.

W razie nieprzybycia dostatecznej liczby członków w tymże dniu o godz. 11-tej, rozpoczną się obrady bez względu na ilość przybyłych, jako zebranie zwołane w drugim terminie.

Porządek dzienny zebrania ogólnego Zarząd proponuje następujący:

§ 1. Sprawozdanie.

a) Sprawozdanie z czynności Zarządu.

b) Statystyka.

c) Sprawozdanie kasowe i budżet na rok 1909.

§ 2. Taryfa płacy na rok 1909.

§ 3. Dopełniające wybory Zarządu i Komisji Rewizyjnej.

§ 4. Czytelnia.

§ 5. Orkiestra symfoniczna.

§ 6. Organ Zwiazku.

§ 7. Komitet artystyczny (wybory).

§ 8. Wolne wnioski.

* * *

Wnioski Zarządu Związku.

(do § 2). Należy wybrać na ogólnym zebraniu komisję złożoną z 7 osób w celu opracowania przez nie projektu taryfy płacy. By projekt ten w zupełności mógł zaspokoić wymagania członków związku byłoby pożądane nadsyłanie przez tychże swych uwag pod adresem wybranej komisji, co niezawodnie wpłynie dodatnio na praktyczne obmyślenie nowych warunków pracy.

Projekt nowej taryfy po opracowaniu przez komisję 7-miu przedstawiony będzie do rozpatrzenia Zarządowi związku, komisji rewizyjnej, komisji pośrednictwa pracy oraz Inspektorom orkiestr i po uzyskaniu przychylnego zdania ze strony wyżej wymienionych wprowadzony w życie.

(do § 4). Zarząd związku pragnie uzyskać na ogólnym zebraniu kapitał zakładowy na utworzenie czytelni, złożonej narazie z najważniejszych czasopism miejscowych i zagranicznych. Egzystencja takiej czytelni ułatwi członkom osiąganie potrzebnych im informacji i wiadomości.

(do § 5). Chcąc rozwinąć zamiłowanie do muzyki poważnej wśród członków związku i tem samem przygotować tych, którzy niemieli możności należenia do orkiestr symfonicznych, do objęcia w przyszłości stanowisk poważniejszych, Zarząd pragnie utworzyć orkiestrę symfoniczną z samych członków związku (z wyjątkiem należących do Filharmonji i Opery).

W tym celu na ogólnym zebraniu przedstawione będą dwa projekty:

a) Utworzenie orkiestry z czł. zw. przy Sekcji muzyki zbiorowej (warunki połączenia nie są opracowane przez delegatów obojga instytucji).

b) Zorganizowanie orkiestry bezpośrednio przy związku.

(do § 6). Brak możności (z powodu nieposiadania odpowiednich funduszów) założenia specjalnego organu związku naprowadził członków Zarządu na myśl uzyskania określonego miejsca w „Młodej Muzyce“ dla stałego powiadomiania członków o przebiegu spraw związkowych. Prenumerata winna być obowiązująca dla każdego członka.

(do § 7). Na zasadzie zmienionych §§ nowej ustawy należy przystąpić do wyboru komitetu artystycznego, zadaniem którego będzie rozwinięcie szerokiej działalności artystycznej w związku i poza nim.

Kronika związkowa.

Umyślna delegacja, złożona z wiceprezesa i 2 członków związku w ostatnich dniach zaproponowała p. Gużewskiemu, znakomitemu muzykowi polskiemu, objęcie steru nad działalnością Warszawskiego Związku Muzyków. Propozycję delegacji p. Gużewski przyjął przychylnie. W krótkim czasie po ogólnym zebraniu prawdopodobnie p. Gużewski zacznie pełnić obowiązki prezesa związku.

— Były inspektor orkiestry Filharmonji Warszawskiej, p. Szymborski (który podczas zatargu orkiestry z dyrektorem zarządzającym wystąpił ze związku), uznając potrzebę należenia do związku, poprosił swych kolegów o wyznaczenie sądu koleżeńskiego w celu wyświetlenia zarzutów, jakie na nim ciążyły.

Sąd koleżeński niektóre przewinienia uznał za dowiedzione i skazał p. Szymborskiego na wniesienie do kasy związku rb. 40 tytułem kary. Ponieważ p. Szymborski wyznaczoną sumę uiścił, wszystkich zaś swych kolegów na specjalnym zebraniu przeprosił, Zarząd podaną prośbę o przyjęcie do związku przyjął.

Z OPERY

„Aida" — *Występ pp. Gębarzewskiej i Carnioli.*

Teatr był przepełniony, — publiczność dopisała, niedopisały tylko debjutantki.

P. Gembarzewska posiada dykcję wyraźną, głos duży i silny, ale nierówny w brzmieniu, a górne tony ma tak ostre i przykre, że te jedne mogą zrazić słuchaczy. Do stron ujemnych należy brak dobrego frazowania: oprócz kilku zwyczajnych, banalnych cieniowań, niepodobna było zauważyć żadnego frazesu, głębiej obmyślanego. Co do gry, to tej wcale nie było.

P. Carnioli głos ma mocno szarpnięty i muzykalność, zostawiającą dużo do życzenia. Postaci córy faraonów nie stworzyła wcale. — Doskonałym Radamesem, pod względem głosu, frazowania i gry, był p. Dygas. Jest to śpiewak, na którego zawsze można liczyć. — Zupełnie dobrym Amonastrem byłby p. Grąbczewski, gdyby nie to, że zawsze jest jednakowy na scenie i ma górne tony o mocno nosowym zabarwieniu. — Arcykapłanem był p. Mossoczy, królem p. Bayerlein.

Orkiestrę prowadził p. Rukawina.—Pojęcie o frazowaniu artystycznem poza *forte i piano* jest mu widocznie zupełnie obce. Najfatalniej był prowadzony akt II. Instrumentacja tam, dzięki wprowadzeniu tylu blaszanych instrumentów, jest tak ordynarną, że obowiązkiem dyrygenta jest trzymać mocno obie orkiestry i wydobyć, o ile możności, dźwięki szlachetne. Tymczasem trąby na scenie tak wrzeszczały, (w dodatku fałszywie), że nie tylko innych instrumentów, ale i chórów prawie słychać nie było. *P. R.*

KRONIKA.

= **Pamięci Moniuszki**. Dn. 26 października staraniem Towarzystwa opieki nad historycznemi pamiątkami sztuki i kultury polskiej, Sekcji im. Moniuszki, a zwłaszcza jej prezesa, Władysława Zahorowskiego, przy ul. Mazowieckiej nad bramą domu N-r. 3, w którym przed 36-u laty zmarł twórca „Halki", została odsłonięta i poświęcona pamiątkowa tablica z napisem: „W tym domu mieszkał i umarł 4 czerwca 1872 roku *Stanisław Moniuszko.*"

Uroczystość ta odbyła się w obecności czcicieli genjalnego pisarza ze wszystkich warstw społecznych. Poświęcenia dopełnił ks. redaktor Skimborowicz, poczem stosowny akt podpisano u p. L. Grosmana.

W dniu zaś 29 tegoż miesiąca nastąpiło przeniesienie zwłok Moniuszki i żony jego do specjalnie ufundowanego grobu na cmentarzu Powązkowskim.

= Nowo założone **T-wo Muzyczne w Sosnowcu** poszukuje kierownika artystycznego. Bliższych informacji udziela wspomniana instytucja.

= Poczynając od 13 listop., dany będzie w Filharmonji Warszawskiej **cykl 12 koncertów symfonicznych pod dyrekcją p. Grzegorza Fitelberga**, na których w pierwszym rzędzie poznamy dzieła klasyczne dotychczas u nas niegrane. Programy obejmować będą również najnowsze dzieła młodych muzyków polskich (Opieński, Różycki, Fitelberg, Karłowicz, Szopski, Szymanowski i in.). Witając z niekłamaną radością zapowiedź tych koncertów, mamy nadzieję, że przyczynią się one do podniesienia kultu muzycznego, oraz zapoznają szersze masy z dziełami naszych młodych twórców.

= **Wydział Towarzystwa Muzycznego w Krakowie** ogłasza konkurs na posadę dyrektora artystycznego tegoż Towarzystwa. Posada ma być obsadzoną natychmiast. Bliższych szczegółów o warunkach udziela kancelarja Towarzystwa Muzycznego w Krakowie (Plac Szczepański L. 1). Termin konkursu upływa z dniem 15 listopada b. r.

= **Częstochowa**. 17 paźdz. odbył się w tutejszej Lutni wielki inauguracyjny koncert powakacyjny. Główną atrakcją była p. Jadwiga Matjasiakówna, skrzypaczka, którą przyjmowano owacyjnie. Nadto deklamował p. Zygm. Trojanowski. Resztę programu wypełnił chór męski i mieszany, oraz orkiestra pod dyrekcją p. Władysława Powiadowskiego. Na fortepianie towarzyszył p. Biliński.

= Pianistka **Wanda Padlewska**, uczennica warszawskiego konserwatorjum i berlińskiej Hochschuli, wyjechała na dalsze studja zagranicę.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Ogłoszenia.